



**You have downloaded a document from  
RE-BUŚ  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** "Zwiąże spleciony warkocz kontrapunktu" : poezja Stanisława Barańczaka a doświadczanie granicy

**Author:** Magdalena Piotrowska-Grot

**Citation style:** Piotrowska-Grot Magdalena. (2019). "Zwiąże spleciony warkocz kontrapunktu" : poezja Stanisława Barańczaka a doświadczanie granicy. "Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" (2019), nr 36, s. 149-166. DOI: 10.14746/pspsl.2019.36.10



Uznanie autorstwa - Bez utworów zależnych Polska - Ta licencja zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu zarówno w celach komercyjnych i niekomercyjnych, pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Magdalena Piotrowska-Grot

Wydział Filologiczny, Uniwersytet Śląski w Katowicach

## „Zwiąźle spleciony warkocz kontrapunktu” Poezja Stanisława Barańczaka a doświadczanie granicy

„Poezja zaczyna się tam, gdzie chęć wypowiedzi zderza się z ograniczeniem” [Barańczak 2007a: 500]. Czytając poezję i eseistykę Stanisława Barańczaka, a także zapoznając się z ogromną siatką głosów tę twórczość interpretujących, trudno nie dostrzec, iż jednym z jej głównych zagadnień jest doświadczenie graniczności i niezwykle szeroko rozumiana metafora granicy. Poezja autora *Widokówki z tego świata* to nie tyle utwory zdominowane przez aporie, ile głos człowieka, który próbuje je przezwyciężyć, zrozumieć, złagodzić, nade wszystko zaś przekroczyć. Najwyrazistszy przykład potwierdzający tę tezę stanowi wiersz *N.N. rozważa treść słowa „pomiędzy”*<sup>1</sup>, rozpoczynający się od słów: „Pomiędzy narodzinami a śmiercią / wiele się może wydarzyć” [Barańczak 2007b: 130]. Niejednokrotnie wszystkie pojawiające się w tej twórczości podziały i granice staną się przedmiotem akceptacji; innym razem twórca będzie próbował wyjść poza ich schematyczne ramy. Jednak bez względu na podjęte działania są one nieodłącznym elementem codzienności, a poeta:

1 Wiersz dokładnej analizie i interpretacji poddał Dariusz Pawelec [1992: 18-19], wspominam więc o nim jedynie kontekstowo.

W swej twórczości podejmuje [...] wyzwanie, jakie zawiera się w naszym – tu i teraz – usytuowaniu, które wikła nas w przeciwieństwa samotności i solidarności, etyki i poetyki, intymności i polityki, egolatrii i prymatu Innego, publicznych i prywatnych obowiązków, swojego i obcego, niewoli języka i daru mowy. [Kłosiński 2007]

Kiedy myślimy o kategorii granicy w poezji Barańczaka, pierwszym i najbardziej oczywistym skojarzeniem będzie zagadnienie emigracji i życia pisarza w Ameryce – doświadczenie, które wystarczająco zsyntetyzował Dariusz Pawelec. Badacz dookreślił, że owo swoiste „wygnanie” poskutkowało nową perspektywą

egzystencjalnego oddalenia twórcy od dotychczasowych żywiołów osaczających jego istnienie: od totalitarnego zniewolenia jednostki, od języka polityki, od perswazji agresywnej kultury masowej. Jest to wreszcie oddalenie poety od podkreślanej przecież w wierszach pokoleniowej wspólnoty, od własnego miejsca w życiu społecznym, od języka polskiego i, rzecz jasna, od ojczyzny. Najprościej sprawę ujmując: mamy do czynienia z perspektywą emigranta. [Pawelec 1992: 151]

Jednocześnie czytelnik tej poezji musi sobie zdawać sprawę, że, choć niezwykle istotna, to niejedyna granica, z którą zmagą się człowiek w twórczości Barańczaka. Jak zaznacza Józef Olejniczak [2010]:

Jest w końcu jeszcze jedna konotacja słowa „granica” we współczesnych badaniach literackich, jak się wydaje „najmodniejsza”, ale też chyba i najbardziej płodna poznawczo. Chodzi mi o sposób przedstawiania w literaturze problematyki metafizycznej, jako sytuacji jednostki postawionej wobec doświadczeń ekstremalnych. Czyli cała problematyka bólu, cierpienia, rozkoszy, śmierci, erotyzmu, seksualności, przemocy, głodu, szaleństwa... Wszystkie te doświadczenia prowadzą do spotkania z Tajemnicą, Absolutem, Transcendencją, Bogiem. Są „przekraczaniem granicy”. Są – by użyć terminu Georges’a Bataille’a – transgresją.

Owa moda, o której wspomina badacz, nie ominęła także komentatorów poezji i eseistyki autora *Chirurgicznej precyzji*<sup>2</sup>. Oczywiście trudno mówić o spotkaniu z Bogiem, skoro ten pozostaje „Wiedzącym Niemym”, a przy tym nie staje się Bogiem całkowicie nieobecnym. Mamy tu (choćby w wierszach *Szkoda, że cię tu nie ma, Problem nadawcy, Drogi kąciku porad*) do czynienia z figurą *Deus absconditus*. Nie przeszkadza to jednak poecie przekraczać wynikających z tego sposobu postrzegania Absolutu ograniczeń. Odnosząc się do ustaleń poczynionych przez Arenta van Nieukerken [1998: 299-304], należy bowiem określić metafizykę tej twórczości mianem „metafizyki dialogu”, nawet jeżeli jest to dialog niefortunny, jednostronny, pozostający w zawieszeniu. Pamiętać przy tym należy, iż Barańczak nie kreuje w tych wierszach świata odmiennego od znanej człowiekowi rzeczywistości, a raczej obserwuje ją i opatruje komentarzem. Czy jednak jest przy tym całkowicie bierny? Choć mogłoby się wydawać, iż pozostaje w roli komentatora, tego, który przekazuje czy „wydobywa” prawdę<sup>3</sup>, to podmiot w twórczości Barańczaka uczestniczy w owym procesie niezwykle aktywnie, choćby poprzez sfokusowanie na języku, rozdzwieńku pomiędzy opisywaną czynnością, sytuacją a sposobem i możliwością jej zobrazowania przy pomocy języka właśnie. Jak zauważa Olejniczak [2010: 99] w przytaczanym już artykule:

- 2 Na temat figury Boga w poezji Barańczaka powstało już bardzo wiele tekstów [zob. m.in. Uniłowski 1994; Kisiel 1996; Biedrzycki 1997]. O milczeniu Boga w odpowiedzi na ludzkie wezwania pisał Jerzy Kandziora [1990], natomiast to pustych niebiosach wspominał Barańczak także w wierszu *Drogi kąciku porad* [zob. Biedrzycki 1997; Kosturek 2011: 233]. O Bogu, jako nieobecnym, nieoczywistym właśnie, pisał Piotr Bogalecki [2014] w artykule stanowiącym próbę odczytania poezji Barańczaka w pespektywie postsekularnej. Wspomina o tym także Joanna Kosturek [2011: 233, 227-237], z tą różnicą, iż w tej interpretacji Bóg nieraz obecny jest w poezji Barańczaka: milczy, ale uczestniczy w ludzkim istnieniu; innym razem zaś ludzkie cierpienie okazuje się dla Stwórcy zupełnie obce.
- 3 Nieukerken [1998: 303-304] twierdzi, że w bardzo wielu przypadkach poetyckiej metafizyki podmiot pozostaje obok, ogranicza się do roli akuszarki. Podmiot wierszy Barańczaka takiej definicji zwyczajnie się wymyka. Nie zagłębiam się w rozróżnienia dokonane przez holenderskiego badacza, ponieważ nie ma na to miejsca w niniejszym artykule, a dokładniej odnoszę się do tej problematyki w mojej książce [zob. Piotrowska-Grot 2018]. Z tym rozróżnieniem i, jak twierdzi krzywdzącym, przyporządkowaniem Barańczaka do klasycznej i nieszczególnie złożonej poezji metafizycznej nie zgadza się także Bogalecki [2014: 333; 2016].

Śmierć Boga odebrała naszej egzystencji granicę. Co pozostaje? Chaos. Jednostka w naturalny, genetyczny niejako sposób potrzebująca transcendencji, a mająca zamiast niej do dyspozycji tylko – nieprzylegający już do świata – język. Język się „usamodzielnia”, staje się bytem samym w sobie. Jego „przekroczenie” jest jedyną szansą na osiągnięcie stanu transgresyjnego. Język jest barierą, granicą, między „ja” pozbawionym już atrybutu „bycia” a Transcendencją. Przekroczenie języka (transgresja), a więc wyjście poza jego semantykę zbliża do Niewyraźnego. „Bycie” odsłania się w języku, transcenduje...

Warto zadać sobie pytanie: jaką rolę owe metafizyczne nawiązania, czy wręcz eschatologicznie nacechowana metafora, odgrywają w poezji Barańczaka? Przede wszystkim odnotować należy najbardziej oczywiste społeczno-polityczne konotacje, wykorzystywane także przez język komunistycznej propagandy. W tym układzie semantycznych odniesień piekło będzie symbolem zniewolenia, wojny, więzienia, funkcjonować będzie w kontekście tak popularnym w 2. połowie XX wieku, czyli jako metafora ludzkiego okrucieństwa, piekła na ziemi, w kontekście świata, w którym wizje abstrakcyjnego pozaziemskiego piekła nie są już przerażające, ponieważ człowiek współczesny musiał (musi) stawić czoło realnym zagrożeniom, gorszym w swym kształcie i okrucieństwie niż wizje jakichkolwiek proroków:

Ani piekło ani nawet więzienie  
 Ani drut kolczasty ani stryk:  
 Tylko jedno wielkie zadziwienie  
 Tylko jeden gromki śmiechu ryk.  
 [*Piosenka spod podłogi*, Barańczak 2007b: 136]

*Piosenka spod podłogi* to tekst dla poezji Barańczaka charakterystyczny. Przy pomocy językowego narzędzia podmiot demaskuje proces naruszania prywatności i bezpieczeństwa domu. Ściany domu nie są już granicami azylu, „miewają uszy”, nie gwarantują odosobnienia. W cytowanym już wierszu *N.N. rozważa treść słowa*

„*pomiedzy*”, zamieszczonym w tym samym tomie (*Sztuczne oddychanie*), ów lęk został dookreślony wyraźniej: „możesz się nagle obudzić pomiędzy / sufitem a podłogą pomieszczenia, które / po jakimś czasie okaże się celą” [Barańczak 2007b: 130] Nasilenie tego zjawiska widać również w późniejszej twórczości Barańczaka; zmienia się tylko owa granica – granicę pozornego bezpieczeństwa, intymności i prywatności stanowi w amerykańskiej twórczości poety granica skóry<sup>4</sup>. Dlaczego jednak określam ją mianem granicy pozornej? Ponieważ ciało (jego choroba, osłabienie) staje się źródłem nowego rodzaju zagrożenia, jakie zapisane jest choćby w wierszu *Powiedz, że wkrótce*<sup>5</sup>, w którym „W powiecie skóry wszyscy znają się nawzajem. [...] // Wieści krążą tu, z ust do własnych ust [...]” [Barańczak 2006: 471].

Powróćmy jednak do omawianej *Piosenki*... Przestrzeń mieszkania staje się miejscem zdradliwym, ponieważ to nie w nim spodziewamy się zagrożenia. W kulturowym wyobrażeniu więzienie czy piekło wyglądają inaczej, nie lokuje się ich w bliskiej, oswojonej przestrzeni; archetyp domu zostaje więc, nie po raz pierwszy i nie ostatni w polskiej literaturze, zdekonstruowany<sup>6</sup>. Warto przywrócić się budowie językowej omawianego tekstu. Barańczak wykorzystuje do zbudowania niepokojącego obrazu niezwykle prosty zabieg poetycki, mianowicie anaforę. Nagromadzenie dookreśleń, teoretycznie łagodnie nacechowanych – wszak to „tylko” zadziwienie i „tylko” śmiechu ryk, a nie „stryk” czy „kolczasty drut” – ukazuje jednak pustkę świata – to, co pozostaje, to jedynie kpina i zdziwienie.

4 O tym aspekcie poezji Barańczaka pisze Joanna Grądział-Wójcik [2016].

5 Wiersz ten, w kontekście doświadczania odchodzenia, „życia ku śmierci”, przede wszystkim zaś możliwości wyartykułowania wzniosłości, analizuje Danuta Opacka-Walasek [2007].

6 Kategoria domu nie jest kluczowym zagadnieniem w niniejszym artykule. To kwestia tak złożona, że nie sposób poddać jej jednowymiarowej analizie. W przypadku poezji zarówno Barańczaka, jak i innych przedstawicieli pokolenia '68 dom traci znamiona bezpieczeństwa przede wszystkim wtedy, kiedy jego próg przekracza świat polityki i komunistycznego zniewolenia. Dom nie jest azylem, bo zawsze może być podsłuchiwany, obserwowany; w końcu można do niego wtargnąć i zabrać tych, którzy w nim przebywają. Posiadanie domu, stałego adresu przez kogoś, kto dla władz jest lub stanie się niewygodny, w tej poezji staje się jednoznaczne z narażaniem swoich bliskich.

Niczym do celi, do mieszkania, wkomponowanego w szereg innych miejsc, ludzkich historii i mieszkańców, docierają piosenki „współwięźniów”, bo bez wątpliwości właśnie tak można ich dookreslić:

Prześpij się I znów zażyj  
gorzką pigułkę dnia  
Weź w żyły świtu zastrzyk  
O zdrowie trzeba dbać

bo jeszcze jeden szczebel  
i jeszcze jeden dzień  
a wkrótce w jakimś niebie  
blask chwały olśni cię

i będziesz już na wieki  
na pamięć i na śmierć  
przyzwoitym człowiekiem  
z orderem wbitym w pierś.

[*Piosenka znad sufitu*, Barańczak 2006: 146-147]

Skąd owo odwrócone znaczenie niebiańskiej chwały? Wytlumaczenie jest proste i w sposób dość bezpośredni podane w samym wierszu. Fundamenty polskiej kultury wykorzystane przez język propagandy straciły swoje pierwotne podłoże semantyczne. Stworzone zostały inne, sztuczne nieba, poza religijnością czy etyką, a w ramach podporządkowania, pod przykrywką chwały i przyzwoitości, tak naprawdę determinowane poprzez przemocowy system nagród i kar; dodatkowo dewaluacja nieba podkreślona została w wierszu poprzez przemieszanie porządku sakralnego i militarnego. Zaświaty tracą swoje znaczenie również wskutek wykorzystania w wierszu symboliki drabiny Jakubowej, która nie tylko w potocznym rozumieniu, ale także w interpretacji chrześcijańskiej przedstawia los duszy wędrującej ku Bogu. W wierszu cel wędrówki zupełnie się zmienia, droga zaś wymaga przede wszystkim swoistego skażenia, uodpornienia się na rzeczywistość, oglupienia, na które wskazuje niezaprzeczalnie metaforyka medyczna inicjalnych wersów.

Pomimo tej desemantyzacji i dewaluacji symboli oraz alegorycznych obrazów związanych z eschatologią Barańczak powraca w swej twórczości do zasobów metaforyki tego kręgu semantycznego dość często. Najwyraźniej oczywiście w wierszach późniejszych. Jerzy Kandziora [2003] stwierdza, że najbardziej zauważalny jest ów powrót w wierszach zgromadzonych w tomie *Chirurgiczna precyzja*. Dokładna lektura pokazuje jednak, że właściwie, w mniejszym lub większym natężeniu i w bardzo odmiennych znaczeniach, metaforyka czy sposoby obrazowania czerpiące z eschatologii, lub szerzej – metafizyki, są obecne w poezji autora *Tablicy z Macondo* niemal nieprzerwanie. Zdecydowanie jednak, pod względem semantycznym, zasób obrazów, leksemów, znaków skorelowanych z granicą pomiędzy światem a zaświatami, w twórczości Barańczaka ewoluuje.

Więc tak wygląda na tamtym świecie; ale  
okażmy czujność, nie dajmy się zwieść, te ich  
meble też pokrywają się kurzem, te soczyste  
befsztyki bywają przypalone, te trawniki trzeba  
bez przerwy strzyc, kurz, spalenizna, warkot  
motoru na tamtym świecie także  
czasem kogoś uwiera, czasem ktoś umiera  
z tych ludzi, ich opalone i wymasowane  
twarze też czasem bledną lub pokrywają się potem;

poza tym i my mamy swoje osiągnięcia,

nasze wyroby w niczym nie ustępują, nasze  
pozytywne zjawiska coraz częściej  
występują, nasze roboty postępują, nasza  
młodzież wstępuje w szeregi, nasze widoczne efekty  
następują po podjęciu określonych działań,

a jednak na tym świecie zawsze coś uwiera,  
choćby wszystko szło gładko, zawsze ktoś umiera,  
choćaby nawet żył, to tylko na tamtym  
świecie nikomu nic do umierania,



tylko tam wszystko nie do uwierania  
i nie do uwierzenia.

[*Przeglądając czasopismo „Home & Garden”, Barańczak*  
2007b: 185]

Choć zaczerpnięte z eschatologicznego kręgu semantycznego, określenia te w pierwszych tomach poetyckich stanowią jedynie zabieg językowy, słownikowe wzmocnienie budowanego obrazu. Zacytowany powyżej wiersz idealnie obrazuje te poetyckie metody. Opierając się na wizji pozornie idealnego, „tamtego” świata oraz powiedzenia *the grass is greener on the otherside*, poeta demistyfikuje ułudę owej obserwacji, przede wszystkim zaś poddaje ironicznej krytyce każdy z opisywanych światów. Oczywiście, z wprawą mistrza, ową ironię buduje dwojako. To, co na tamtym świecie wydaje się idealne – bezwzględnie demaskuje, dopowiadając o tym, co znajduje się poza wykadrowanym zdjęciem. „Wychwalając” zaś to, co po tej stronie – kpi, przy pomocy emfazy, z językowej propagandy i osiągnięć opisywanych pod dyktat partii, choćby poprzez zastosowanie tak dobrze znanej z gazet okresu PRL-u opozycji nasze (bezpieczne, pozytywne, godne zaufania) – ich (obce, złe, zgubne). Choć w wierszu *Przeglądając czasopismo „Home & Garden”* chodzi o wymiar jak najbardziej egzystencjalny, tęsknotę do nieokreślonego lepszego świata z kolorowych (zagranicznych) czasopism, to przecież w ostatnich wersach granice światów się upłynniają. Dobrobyt, w którym się nie umiera, w którym nic nie uwiera, jest stanem nie tylko znajdującym się poza zasięgiem fizycznym, ale także podlegającym kwestii wiary w jego istnienie, co już generuje swoiste przejście w świat niefizyczny, „tamten świat” – także w znaczeniu eschatologicznym, choć oczywiście to skojarzenie nie będzie dla wiersza ani pry-marne, ani w jego lekturze dominujące<sup>7</sup>.

7 Kandziora [2007: 234-235] pisze: „Warto dostrzec Barańczakową dwukodowość w tym znacznie szerszym aspekcie – jako podjęcie przez poetę misji mediowania między różnymi obszarami doświadczenia, ujmowania tego samego wycinka świata równocześnie w kilku porządkach poznawczych i emocjonalnych”. Do słów badacza dodać należy, że chodzi także o specyficzny, właściwie pozametafizyczny (w klasycznym rozumieniu tego słowa) rodzaj mediowania pomiędzy

Warto w tym kontekście przyrzeć się także tytułowi utworu, który zdradza nie tyle intencje celowego nawiązania do eschatologii, ile obnaża mechanizm skojarzeń, dekonstruuje językowe przyzwyczajenia opartego na chrześcijaństwie kręgu kulturowego. Konotacje słów „dom” (utracony Dom Ojca) i „ogród” (Ogród Eden) są wszak jednymi z bardziej oczywistych, nawet jeżeli funkcjonują jedynie na prawach hipostazy. Nie chodzi przecież w wierszu o Tajemnicę, lecz o zdemaskowanie języka, przy pomocy którego tak łatwo manipulować odbiorcą.

W zupełnie innych kontekstach metafizyka, choć niezwykle specyficzna i właściwie areligijna, na pewno zaś osadzona poza religią zinstytucjonalizowaną, pojawia się w tomach późniejszych poety – co znaczące: po przekroczeniu granicy, czyli po decyzji o emigracji do Ameryki. Jak komentuje Julian Kornhauser [2019]:

Barańczak czuje potrzebę wy tłumaczenia swego emigracyjnego statusu i dokonuje tego za pomocą metafizycznego zabiegu (w poprzedniej poetyce, bardzo zracjonalizowanej i dialektycznej, byłoby to nie tylko niemożliwe, ale i niewłaściwe). Po raz pierwszy pojawia się w jego wierszach irracjonalny byt [...] (los, fatum Bóg, historia).

Nie przychodzi jednak w słowach wiersza nigdy pod postacią abstrakcyjnego tworu, nie przybiera określonego kształtu, nikt nie wygłasza mrocznych proroctw. Owe „irracjonalne byty” nawiedzają człowieka w zwykłych przedmiotach, podczas codziennych czynności:

Który to świat, czy ten? Nie w takt, niespodziewane  
targnięcia wiatru szarpią rozspanym niebem.  
Co mam powiedzieć, wie, że będzie powiedziane.

różnymi wymiarami istnienia, różnymi światami; w owym mediowaniu najważniejsza pozostaje forma, a nie powierzchownie odczytany temat tekstu, o czym Bogalecki [2016: 201-212] przypomina w książce *Szczęśliwe winy teolingwizmu*.

Furkot wróbla. Filc piłki uderza o ścianę  
garażu. Szum z odległych szos. Znów, po raz nie wiem  
który: to świat, czytelne „tak”, niespodziewane

przybicie stempla słońca na kolejny ranek,  
którego mogło nie być, a jest, cały jeden.  
Co mam powiedzieć? „Wierzę”? Będzie powiedziane

tak wiele słów, a żadne nie złożą się w zdanie  
proste oznajmujące o Wiedzącym Niemym,  
który, osiadłszy w tętnie, tka niespodziewane

skrzyżowania przypadków na tej jednej z planet,  
w jednym z ciał, między jednym a następnym mgnieniem.  
[...]

Co mam powiedzieć – wierzę – będzie powiedziane.  
[*Co mam powiedzieć*, Barańczak 2007b: 341]

Tym, co zwraca uwagę czytelnika, jest hipnotyzujący rytm wiersza<sup>8</sup>, w którym czai się wbrew pozorom nie monotonia życia, a zapowiedź przyszłych zdarzeń, lęk. Siła, która „osiadłszy w tętnie, tka niespodziewanie” nieprzewidywalne przypadki w takt pulsu ludzkiego życia – mgnienia. Wyraźnie wyczuć można w słowach wiersza niepokój, napięcie oczekiwania, a przecież pozornie nic nie zaburza rytmu dnia – kolejny ranek, furkot wróbla, odgłos uderzającej o ścianę piłki, szum szos. Zaburzenia skrywają pojedyncze leksemy (uderzenia zamiast stukotu czy odbicia, furkot, nie lot, urzędowe przybicie stempla), ale przede wszystkim zrytmizowanie wiersza, tak wyraźnie odzwierciadlające miarowy puls – poprzez jakiekolwiek odstępstwo od owej regularności, w końcu zaś zamilknięcie przerwana zostaje owa ciągłość – i właśnie ten aspekt staje się źródłem lęku. Granica pomiędzy światami

8 Warto zapoznać się z czwartym rozdziałem książki Joanny Dembińskiej-Pawelec [2010], w którym badaczka opisuje znaczenie rytmu w wybranych wierszach Barańczaka, zwracając także uwagę na cytowany przeze mnie wiersz.

wpisana jest w tkankę wiersza i staje się jego nieodłącznym elementem, gdyż wiersz kiedyś musi się skończyć, coś zaburzy rytm, zabrzmi nie w takt. Wiara zaś, nie jest tu wiarą w to, że tym losem/rytmem kieruje jakaś konkretna siła. To wiara, iż to, co należy powiedzieć, co powinno zostać powiedziane, wybrzmi w owym ograniczonym czasie, że uda się odnaleźć odpowiednie słowa, że język nie udaremni tej czynności. Wygłosowy wers pozostawia wszak inną jeszcze możliwość: że ktoś dopełni czynności za nas, że słowa zostaną powiedziane, choć wykonawca owej czynności nie został dookreślony: „Co mam powiedzieć – wierzę – będzie powiedziane”. Optyka wiersza kieruje nas więc nie na nadawcę, a na sam komunikat; to na czynności wypowiedzenia, na pewnej performatywności<sup>9</sup> (także w kontekście możliwości kreowania fundamentalnych dla kultury abstraktów, typowych językowych odruchów) języka skupiona jest uwaga w tym tekście.

W tak wyznaczonym toku lektury nie może zabraknąć odniesień do poetyckich obrazów doświadczania śmierci. Nie są to jednak klasyczne rozważania o przemijalności. Zwykle dominuje w nich całkowite upłynnienie granicy pomiędzy życiem a śmiercią, redefinicja słowa „życie” lub gra z tradycją – barokową poezją metafizyczną. Z dwoma pierwszymi dominantami semantycznymi i stylistycznymi mamy do czynienia choćby w wierszu *Na śmierć przyjaciela*: „więc choć nigdy nie żyłeś tak bardzo jak teraz, / to jednak twoje życie już od dawna / przestało żyć / o własnych siłach [...]” [Barańczak 2007b: 202] – tekście odnoszącym się do podziałów, różnic, wyborów, które warunkują odmienne życia i w rezultacie utratę (przyjaciół, wartości, wolności). W poezji Barańczaka śmierć i jej przeróżne postaci nie nadchodzą nagle, trwają obok istnienia, wciąż przekraczają jego granice, zostawiają po sobie znaki; śmierć bywa też bardziej rzeczywista niż ułudą życia:

Pan Elliot Tischler ciągle otrzymuje listy,  
choć pięć lat temu umarł. W przedostatniej chwili

9 Wspomina o tym pośrednio Dembińska-Pawelec [2010: 415]: „[...] w wierszu *Co mam powiedzieć* wyrażona jest wyłącznie wiara w moc lirycznej kreacji i w moc poetyckiego «ja»”.

sprzedał dom genetyczne, żonie mediewisty,  
 który w tych stronach nie mógł na żadnej posadzie  
 zaczepić się na stałe, więc dom opylili  
 z kolei nam i teraz uczą gdzieś w Nevadzie.  
 Pan Tischler, choć też znikł, jest bardziej rzeczywisty.  
 [Pan Elliot Tischler, Barańczak 2007b: 350]

Owa obecność śmierci, ciągle znajdowanie się pomiędzy wielorakimi aspektami życia i różnymi światami, przywołuje na myśl światopogląd barokowy. Jednak tym, co najdosadniej warunkuje obecność tej tradycji (choć wyraźnie reinterpretowanej) w poezji Barańczaka, są – jak diagnozuje Pawelec – związana z menieryzmem, tak uparcie tropiona przez autora *Sztucznego oddychania*, alogiczność świata oraz koncept, którego nie sposób nie dostrzec choćby w utworze *Południe*:

Słodki lek prawdziwości, smak, co skróci z nami  
 przejście, ten stromy szlak, pionową drogę  
 z nagłego krzyku tuż po urodzeniu  
 w dół; jeszcze nieprzytomny  
 bielą kropli z piersi,  
 nagim potopem  
 światła,  
 smak  
 i  
 znak  
 świata;  
 jakim powrotem  
 – wielokrotny, pierwszy  
 twój – jeszcze się przypomni  
 na dnie, po życiu już, po urojeniu  
 trzeźwiej bezstronny: smak ponownie trochę  
 słodki, lecz bardziej gorzki, jak to z truciznami.  
 [Półudnie, Barańczak 2007b: 360]<sup>10</sup>

10 *Półudnie* jest dla tomu *Widokówka z tego świata* wierszem środkowym. Przed nim zgromadzono wierszy dwanaście, czyli tyle, ile godzin mija do południa, po

Choć najdosadniejszy, w owym przywoływaniu tradycji barokowej wcale nie jest najistotniejszy fakt, iż prezentowany wiersz to klasyczny przykład *carmen figuratum* – odzwierciadlający klepsydre, naśladujący, także w swojej warstwie brzmieniowej, rytmiczny upływ czasu, drogę słońca do najwyższego punktu na niebie. Dla interpretatora to istotne, ale nie najciekawsze wskazówki. To bowiem, co powinno zwrócić uwagę czytelnika, ukryte zostało w pojedynczych leksemach, na tyle oddalonych od siebie w przestrzeni tekstu, że uniemożliwia to jego liniową lekturę. Środkowe „i” stanowi w tym wierszu granicę – pomiędzy tym, co zmysłowe, cielesne, a tym, co intelektualne, skonceptualizowane; od zmysłu do namysłu, pomiędzy **smakiem** (także synestezyjnym „smakiem światła”), wzrokiem, dotykiem a **znakiem**. Owo „i” wskazuje także niezwykle cienką granicę pomiędzy lekiem a trucizną, realnością a urojeniem, słodyczą oglupienia a goryczą otrzeźwienia; jednocześnie wciąż znajdujemy się na granicy życia i śmierci, nie możemy bowiem zignorować faktu, iż wszystkie te sprzeczności, aporie, graniczne stany wpisane zostały w rytm upływającego życia – w graficznie zaznaczony kształt klepsydry.

Reasumując, owo wieczne „pomiędzy” nie jest w świecie poetyckim Barańczaka niczym przerażającym. Balansowanie na granicy bywa niewygodne, ale staje się też źródłem swoistej fascynacji. Dotyczy to także granicy, którą w przypadku tej twórczości nazwać należy egzystencjalno-eschatologiczną. Pojawia się ona, kiedy (cytuję Adama Poprawę) poeta „odżegnuje się od łągodzących mitów” [Poprawa 2014], jak choćby w wierszach *Chęci* czy *Dialog duszy i ciała*, które właściwie dyskredytują dualizm tego, co cielesne i duchowe, niwelują wyższość któregośkolwiek z porządków, negują rozgraniczenia<sup>11</sup>. Granice namacalnego świata

nim – analogicznie: dwanaście. Z uporem niezłomnego interpretatora zaczęłam oczywiście doszukiwać się kolejnych znaków: liczbowych, kompozycyjnych, dźwiękowych. Poszukiwania bibliograficzne udowodniły mi jednak, że zrobił to przede mną Mariusz Zawodniak [1995].

- 11 Piszę o tym, choć nieco łagodniej, Kandziora [2003: 127]: „W wierszach *Chęci* oraz *Dialog Duszy i Ciała* pojawia się z kolei pytanie o wyższość któregoś z dwóch składników Stworzenia – Duszy albo Ciała, a może też pytanie głębsze, o zasadność tego dualizmu, który od wieków «organizuje» wiedzę i wyobraźnię ludzką.

pojawiają się w tych wierszach niespodziewanie – nie są to spektakularne epifanijne oświecenia. Barańczak komunikuje ich obecność za pomocą metaforycznych obrazów, pozornie niemających w sobie niczego wyjątkowego, jak choćby drewniana poręcz:

próchno, któremu trzeba okuć, plomb, pajęczyn  
filtrujących owadzi mrok, podpór i porad:  
*Stój. Bądź. Trwaj.* Kto spamięta? Nikt. Kto się odwdzięczy

choć słowem za to, co się coraz głębiej piętrzy  
w nim, ten stos, skarb, dług, z którym już się nie upora?  
Nikt. Linia prosta obok, nie w nas, znów poręczy:  
To? Byt. Twój. Kto spamięta? I kto się odwdzięczy?  
[*Poręcz*, Barańczak 2007b: 464]

Przytaczam fragment wiersza *Poręcz* jako idealne poetyckie podsumowanie prowadzonych przeze mnie rozważań. Wśród wielu, skomponowanych z mistrzowską precyzją, gier językowych, jakie pojawiają w tym wierszu, jak choćby wykorzystanie homonimiczności leksemów „poręcz” i „poręczenie”, moją uwagę jako czytelniczki przykuwa ciąg enumeracyjny: „ten stos, skarb, dług” oraz jego wieloznaczność. To ów zabieg, w sposób niezwykle subtelny, przesuwa semantykę wiersza z porządku egzystencji w stronę swoistej eschatologii – zbioru wszystkiego i wszystkich, którzy dawali oparcie człowiekowi i chcieli jego równowagę. Owa „poręcz”, granica między stabilnością a upadkiem, jest styczną pomiędzy dopełniającymi się porządkami – kontrapunktem<sup>12</sup>, przecięciem przeciwstawnych struktur których granicę Barańczak tak sprytnie w swojej poezji narusza, a niejednokrotnie niweluje.

Zwłaszcza wiersz *Chęci*, pozornie akceptujący tę podwójność istoty ludzkiej, zdaje się prowadzić do zaskakującej zgola i alternatywnej hipotezy na ten temat”.

12. Idealnym punktem odniesienia dla niniejszych rozważań jest wiersz *Kontrapunkt* oraz interpretacja tego tekstu autorstwa Poprawy [2003: 31], który swoje rozważania zamyka stwierdzeniem: „Dla poety kontrapunkt jest sztuką egzystencjalnego uczestniczenia w grze wielości sensów świata oraz sztuką odczytywania kompozycji owe sensory tworzącej”.

## Bibliografia

- Barańczak Stanisław (2007a), *Tablica z Macondo albo najkrótsza poetyka normatywna na użytek własny, w sześciu literach bez znaków diakrytycznych, z dygresjami motoryzacyjno-metafizycznymi*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, a5, Kraków, s. 500.
- Barańczak Stanisław (2007b), *Wiersze zebrane*, a5, Kraków.
- Biedrzycki Krzysztof (1997), „Drogi kąciku porad” Stanisława Barańczaka. *Wariacje metafizyczne*, w: *Lektury polonistyczne. Literatura współczesna*, t. 1, red. Jerzy Jarzębski, Ryszard Nycz, Universitas, Kraków, s. 421-422.
- Bogalecki Piotr (2014), *Niepodjęta terapia Stanisława Barańczaka. Próba diagnozy postsekularnej*, „Teksty Drugie”, nr 2, s. 333.
- Bogalecki Piotr (2016), *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej*, Universitas, Kraków.
- Demińska-Pawelec Joanna (2010), „Poezja jest sztuką rytmu”. *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Grądział-Wójcik Joanna (2016), *Gdzie się zbudziłem, czyli poranek w bloku według Stanisława Barańczaka*, w: tegoż, *Zmysł formy. Sytuacje, przypadki, interpretacje polskiej poezji XX wieku*, Universitas, Kraków, s. 189-203.
- Kandziora Jerzy (1990), *Obserwator zaświatów. O wierszach metafizycznych Stanisława Barańczaka*, „W Drodze”, nr 1, s. 99.
- Kandziora Jerzy (2003), *Między wyobraźnią traumatyczną a geometryczną. Filozoficzne przestrzenie „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka*, „Pamiętnik Literacki”, nr 94, s. 125-128.
- Kandziora Jerzy (2007), *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka*, Wydawnictwo IBL, Warszawa.
- Kisiel Joanna (1996), *Wszystkie teksty naszej mowy. O trzech wierszach Stanisława Barańczaka*, „Opcje”, nr 3, s. 13.
- Kłosiński Krzysztof (2007), *Ponad podziałami*, w: „Obchodzę urodziny z daleka...”. *Szkice o Stanisławie Barańczaku*, red. Joanna Demińska-Pawelec, Dariusz Pawelec, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 29-30.
- Kornhauser Julian (2019), *Zatopiony łód*, w: tegoż, *Krytyka zebrana*, t. 1, Wydawnictwo WBPiCAK, Poznań, s. 320-321.
- Kosturek Joanna (2011), *Bóg w poezji Stanisława Barańczaka – reżyser losu i świadek istnienia*, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty”, nr 1-2 (14-15), s. 227-237.



- Nieukerken Arent van (1998), *Ironiczny konceptyzm: nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Universitas, Kraków.
- Olejniczak Józef (2010), *Granice (w badaniach literackich)*, „Anthropos?”, nr 14-15, s. 94.
- Opacka-Walasek Danuta (2007), *Artikulacje wzniosłości w poezji Stanisława Barańczaka*, w: „Obchodzę urodziny z daleka...”. *Szkice o Stanisławie Barańczaku*, red. Joanna Dembińska-Pawelec, Dariusz Pawelec, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s.157-174.
- Pawelec Dariusz (1992), *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, Śląsk, Katowice.
- Piotrowska-Grot (2018), *Przemeblowanie (w) wieczności. Wizje zaświatów w polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Poprawa Adam (2003), *Formy i afirmacje*, Universitas, Kraków.
- Poprawa Adam (2014), *Międzyludzkie Barańczaka*, w: *Poeta i Duch Wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*, red. Piotr Śliwiński, Wydawnictwo WBPiCAK, Poznań, s. 20.
- Unilowski Krzysztof (1994), *Nawoływanie Boga. Nad wierszem Stanisława Barańczaka „N.N. próbuje przypomnieć sobie słowa modlitwy”*, w: *Liryka polska XX wieku. Analizy i interpretacje. Seria pierwsza*, red. Włodzimierz Wójcik, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 138-148.
- Zawodniak Mariusz (1995), *Świetna zabawa (uwagi o kompozycji „Widokówki z tego świata Stanisława Barańczaka)*, „Teksty Drugie”, nr 2, s. 148-162.

Magdalena Piotrowska-Grot

**„Tight braid of counterpoint.” Stanisław Barańczak’s poetry and experiencing border**

The article attempts to familiarise the reader with Stanisław Barańczak’s poetic presentations of experiencing border and limit. It synthesises the set of various sorts of limits faced by the human from Barańczak’s poems. Moreover, the analyses and interpretations in the article aim to make evident the characteristic way in which the author of *Surgical Precision* (*Chirurgiczna precyzja*) presents the border between existence and eschatology and, more specifically, the way how Barańczak nullifies this border between dimensions in his poetry. His poems are not devoid of metaphors inspired by eschatological considerations and the functions these references serve are worth a closer look. Firstly, there are the most obvious sociopolitical

connotations also used by the language of communist propaganda. The most important in the quoted poems, though, are the deliberate references to eschatology that expose the association mechanism and deconstruct the linguistic habits of a Christianity-based cultural circle. Using the ambiguity of specific words and images and creating metaphors based on eschatology-related phenomena, Barańczak familiarises the reader with death and negates the artificial duality of worlds. This is not, however, metaphysical poetry in a classic sense; it is poetry close to human existence and, above all, to all of the numerous fears accompanying people.

**Keywords:** border; eschatology; transition; poetry; Barańczak.

**Magdalena Piotrowska-Grot** – urodzona w 1987 roku, absolwentka jednolitych studiów magisterskich i doktoranckich Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego, doktor nauk humanistycznych, literaturoznawczyni. Członkini zespołu badawczego w Zakładzie Literatury XX i XXI wieku Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego. Zajmuje się polską poezją współczesną (od roku 1918 po twórczość najnowszą) – poetyckimi przejawami postsekularyzmu, kategorią prywatności i tożsamością podmiotu w kontekście rewolucji oraz retroaktywnym charakterem ludzkiego bycia w świecie. Autorka dwóch książek: *W głęb. Szkice o współczesnej poezji Śląska i Zagłębia* oraz *Przemeblowanie (w) wieczności. Wizje zaświatów w polskiej poezji współczesnej*, a także licznych artykułów i recenzji naukowych; publikowała w „Wielogłosie”, „Śląskich Studiach Polonistycznych”, „FA-arcie”, „Twórczości”. Jest redaktorką działów „Poezja” i „Prezentacje” w dwutygodniku kulturalnym „artPapier”, a zawodowo zastępczynią dyrektora Uniwersytetu Otwartego w Uniwersytecie Śląskim. Prywatnie – podróżniczka, miłośniczka teatru, europejskiej literatury i długich spacerów (najlepiej w towarzystwie męża i psa).

